

“Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia*

“ME SIENTO ORGULLOSA DE SER NEGRA Y ¡QUE VIVA EL BULLERENGUE!”: ETHNIC IDENTITY IN A MULTICULTURAL NATION. THE CASE OF THE FESTIVAL NACIONAL DE BULLERENGUE IN PUERTO ESCONDIDO, COLOMBIA

“ME SIENTO ORGULLOSA DE SER NEGRA Y ¡QUE VIVA EL BULLERENGUE!”: IDENTIDADE ÉTNICA EM UMA NAÇÃO MULTICULTURAL: O CASO DO FESTIVAL NACIONAL DO BULLERENGUE EM PUERTO ESCONDIDO, COLÔMBIA

Juan Sebastián Rojas E. **

Fecha de recepción: 27 DE OCTUBRE DE 2011 | Fecha de aceptación: 2 DE FEBRERO DE 2012
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>
SICI: 1794-6670(201207)7:2<139:MSODSN>2.0.TX;2-3

Resumen

Este artículo analiza procesos de construcción de identidad y representación étnica en un festival folclórico enmarcado por las políticas multiculturales del estado colombiano. Asimismo, da cuenta de cómo el bullerengue –una tradición musical local, fuerte actualmente en la zona de Urabá– es utilizado como herramienta para dicha construcción, tanto desde el sector institucional como desde las comunidades afrocolombianas de base. En este sentido, mi argumento es que los festivales –apoyados por administraciones locales y la empresa privada– han delimitado y contenido estas prácticas culturales, generando procesos de objetificación, escenificación y folclorización, si bien, simultáneamente, fomentan procesos de construcción de identidad étnica. Este estudio está sustentado en trabajo de campo, así como en investigaciones en tres frentes: representación étnica en contextos de multiculturalismo, festivales folclóricos y procesos de construcción de identidad étnica afrocolombiana.

* Artículo de investigación que hace parte del desarrollo de la tesis de Maestría en Etnomusicología del autor.

** Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, percusionista de músicas tradicionales afrocolombianas y cofundador del sello disquero de músicas tradicionales colombianas Reef Records. Estudiante de Maestría en el Departamento de Folclor y Etnomusicología de la Universidad de Indiana en Bloomington, Indiana (Estados Unidos). jsrojas@indiana.edu.

Palabras clave: identidad, etnicidad, nacionalismo, afrocolombianidad, bullerengue, festival folclórico
Palabras clave descriptores: bullerengue (música), identidad cultural, multiculturalismo, afrocolombianos, fiestas folclóricas.

Abstract

This article analyzes how identity construction and ethnic representation processes take place in a folkloric festival framed by the multicultural policies of the Colombian state. In the same sense, it accounts for how institutions and base Afrocolombian communities use bullerengue –a local musical tradition that is now strong in the Uraba zone– as a tool in this construction process. In this sense, my argument is that festivals –which are sponsored by local administrations and the private sector– have delimited and contained these practices, and by doing so have generated processes of objectification, scenification, and folklorization, while simultaneously generating processes of ethnic identity construction. This research is supported by ethnographic fieldwork, as well as studies in three areas: ethnic representation in multicultural contexts, folkloric festivals, and Afrocolombian ethnic identity construction processes. In essence, it is a critique to state neglect towards the cultural expressions of ethnic minorities in historically marginalized Colombian regions.

Keywords: identity, ethnicity, nationalism, afrocolombianity, bullerengue, folkloric festival.

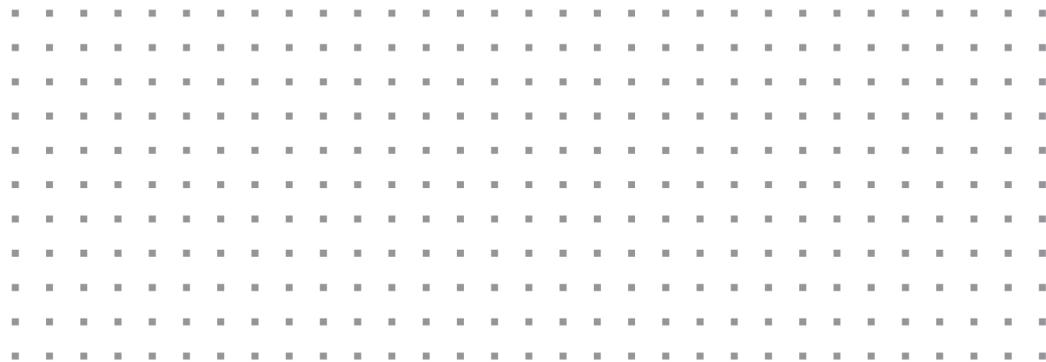
Keywords: bullerengue (music), cultural identity, multiculturalism, afro-colombian, folk festivals.

Resumo

O trabalho analisa processos de construção de identidade e representação étnica em um festival folclórico modelado pelas políticas multiculturais do estado colombiano. O trabalho também evidencia como o bullerengue – uma tradição musical local, hoje fortemente vivenciada na zona de Urabá – é utilizado como ferramenta para essa construção, tanto no setor institucional como nas comunidades afro colombianas de base. Nesse sentido, meu argumento é que os festivais – patrocinados por lideranças locais e pela empresa privada – tem delimitado e contido as práticas culturais, gerando processos de coisificação, cenificação e folclorização, porém, simultaneamente, geram processos de construção de identidade étnica. O estudo está fundamentado na pesquisa de campo, assim como em material produzido em três áreas: representação étnica em contextos de multiculturalismo, festivais folclóricos e processos de construção de identidade étnica afro colombiana. O texto é, essencialmente, uma crítica do abandono estatal das manifestações culturais de minorias étnicas em regiões colombianas marginalizadas historicamente.

Palavras chave: identidade, etnicidade, nacionalismo, afrocolombianidade, bullerengue, festival folclórico.

Palavras-chave descritor: bullerengue (música), identidade cultural, multiculturalismo, afrocolombianos, festivais folclóricos.



La cita que da título a este artículo fue exclamada con júbilo y emoción en 2004, durante el Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido (Córdoba) por Yenny Castro, candidata al reinado del bullerengue, justo antes de su presentación oficial en tarima¹. En su discurso, ella reivindicó la ancestralidad de la tradición bullerenguera, su marcado valor nacional y la importancia de este evento para el fortalecimiento de dicha expresión cultural. Eventualmente, fue coronada como la reina del bullerengue aquel año.

Este festival es un evento anual que tiene lugar en la frontera entre Córdoba y Urabá, en la Costa Atlántica occidental colombiana, y actualmente es la expresión más importante de un género de música y danza tradicional afrocolombiano, del cual los lugareños dicen que alguna vez estuvo disperso por toda la región caribe del país: el bullerengue. Este artículo es un sondeo sobre cómo las recientes dinámicas de nacionalismo multicultural en Colombia han influenciado la representación de músicas locales tradicionales a través de su objetificación en festivales folclóricos y las diferentes dinámicas de construcción de identidad que tienen lugar en este proceso.

Primero, voy a presentar una reseña sobre el cambio en las ideas sobre nacionalismo que prevalecieron en Colombia desde finales del siglo XIX y hasta finales del XX y, luego, me enfocaré en el mencionado festival y las maneras en que éste genera imaginarios de afrocolombianidad que son consonantes con el canon multicultural de la nación colombiana actualmente. Simultáneamente, voy a mostrar cómo ocurren procesos de asimilación y cómo los practicantes de bullerengue se ven forzados a atender estos festivales porque las condiciones para la realización de esta práctica en sus pueblos y regiones ya no es viable. Allí, además de que la población local está sujeta a una fuerte marginalización social, política y económica, las generaciones más jóvenes prefieren otros tipos de música.

Para acercarme a esta problemática, usaré como marco teórico algunos estudios sobre representación étnica en contextos multiculturales, otros sobre festivales folclóricos y estudios sobre identidad en comunidades afrocolombianas. A través de estas ideas, voy a mostrar cómo el festival responde a lineamientos que se originan en políticas culturales de orden nacional. Para explicar esto, voy a tener en cuenta el surgimiento de la Constitución Política de 1991, la cual reconoce a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, así como la Ley 70 de 1993, que reconoce el papel fundamental que jugaron las comunidades afrocolombianas en la construcción de la nación colombiana.

Este cambio en el contexto político y sociocultural permitió el surgimiento de procesos de construcción de identidad afrocolombiana que enfatizaron el componente “étnico” y que se alinearon con los procesos altamente mediatizados de la cultura de masas y las industrias culturales (Restrepo, 2005, p. 218). Siguiendo estos lineamientos, surgieron diferentes proyectos de producción cultural, apoyados por el Estado o instituciones privadas, en los que la representación de la “negritud” se enmarcó a través de ideas de hibridación –en este caso, netamente ligadas a los continuums tradicional/moderno y local/nacional–, las cuales proveyeron acceso potencial a los mercados culturales (Guss,

2000, p. 4). Algunas manifestaciones concretas de este fenómeno se cristalizaron en muchos festivales folclóricos, los cuales enfatizaron las músicas tradicionales afrocolombianas de carácter local a través de procesos de espectacularización, folclorización y comercialización (Bermúdez, 2003, p. 712).

LA TRADICIÓN DE BULLERENGUE

Los estudiosos colombianos suelen clasificar el bullerengue bajo la categoría de “bailes cantaos”, término empleado para referirse a algunas tradiciones musicales afrocolombianas en las que tambores tradicionales, danza y multiplicidad de cantos –usualmente, en forma de pregunta/respuesta– son predominantes (cfr. Franco Medina, 1987). Un grupo de bullerengue, por lo general, está conformado por: dos *tamboleros*², quienes tocan el tambor macho y hembra; una o más voces líderes o entonadoras y varios bailarines de ambos sexos, quienes, a la vez, son coristas y cumplen la función de hacer palmas, tocar tablitas³ o totuma⁴. Aunque muchos bullerengues son composiciones campesinas sin elementos sacros, hay temas musicales y versos que son derivados de las prácticas funerarias afrocolombianas de velorio de adulto y de angelito (niño), así como de cantos de loa a los santos católicos, tal y como lo muestran algunos ejemplos recolectados por George List⁵. Algunas tonadas practicadas actualmente se originan en juegos tradicionales de niños, mientras que, en el repertorio vocal, hay indicios de vestigios de versos incluidos en romanceros españoles (List, 1994; Rojas, 2009, p. 3). Usualmente, en el contexto del bullerengue, se interpretan tres géneros de música y danza: bullerengue sentao, chalupa y fandango de lengua. El término fandango también se refiere a la acción de recorrer las calles del pueblo mientras se toca y canta bullerengue (Rojas, 2009, p. 3)⁶.

En las narrativas de los músicos veteranos⁷, el bullerengue se solía usar para acompañar las fiestas patronales de los pueblos, así como para entretenimiento secular. Esta práctica se iniciaba en las tardes durante los días de fiesta, cuando los bullerengueros se reunían en la casa de alguno de los líderes del grupo, quien, por lo general, era uno de los cantantes o bailarines principales, o uno de los tamboleros. El bullerengue empezaba en casa por unas horas –una especie de calentamiento en privado– y, posteriormente, el grupo iniciaba el fandango, haciendo una presentación pública por las calles del pueblo, generando así un espacio de participación y gozo colectivo. Parte de esta práctica consistía en hacer paradas estratégicas en ciertas casas, al frente de las cuales el grupo de bullerengue tocaba, ofreciendo una serenata y, generalmente, recibiendo a cambio comidas y bebidas de los huéspedes.

El recorrido solía continuar hasta llegar al parque principal del pueblo, o al patio de alguna casa, donde se seguía tocando y cantando hasta el amanecer. De esta forma, las celebraciones con bullerengue podían durar hasta una semana, implicando, hasta cierto punto, la participación comunitaria a través del canto, la danza y el gozo colectivo.

Por su propia idiosincrasia, el bullerengue es un lamento: un lamento alegre que sacude el sufrimiento y ayuda a sus practicantes a congraciarse ritualmente consigo mismos y con la vida. Muchas de las letras hablan sobre la muerte, el sufrimiento, las ofensas recibidas o situaciones embarazosas a las que se les canta para redimir y liberar el ser. Es el "sonido del maltrato"⁸. De acuerdo con Emilsen Pacheco, se componen canciones cuando hay dolor con el fin de socializar un problema con la comunidad de una manera menos confrontacional y más alegre. Es difícil hablar de algunas situaciones, mientras que es más fácil abordarlas a través del canto y en el marco del performance, tal y como Turner explica acerca del efecto reflexivo del espacio liminal creado durante el performance cultural (Turner, 1988 pp. 25-29, 35, 42).

En últimas, la fuente de las tensiones sociales radica en las extremas condiciones de marginalización en las que la población afrocolombiana ha sido obligada a vivir como consecuencia de la trata esclavista en Colombia y el continente americano en general. La zona de Urabá es el eje de mayor actividad bullerenguera a nivel nacional y, en cierto sentido, no es tan diferente de otras zonas pobladas por comunidades rurales afrocolombianas, donde la tenencia de la tierra está concentrada por élites locales no afrodescendientes, el conflicto armado está activo y hay constante presencia de grupos armados legales e ilegales, el desempleo masivo es la norma, los capos de la droga tienen influencia determinante en las administraciones locales y donde políticos corruptos defraudan las finanzas públicas permanentemente.

En este contexto, las prácticas bullerengueras se han desarrollado como performances culturales en los que sobresalen la alegría y la emotividad, lo que conduce a un alivio de las tensiones sociales. Se permiten dinámicas de crítica social y personal, en las que procesos de flujo y reflexividad, siguiendo las ideas de la teoría de antropología del performance de Victor Turner⁹, convierten al bullerengue en una manifestación íntima de emociones personales y sociales, la cual tiene un carácter melancólico, alegre y crítico a la vez (Turner, 1988, p. 54). Esta práctica provee un espacio de actividad catártica, canalizando el dolor emocional a través de la alegría en un espacio ritual donde versos, toques de tambor y pasos de baile son improvisados (dentro del lenguaje característico del bullerengue) y se da rienda suelta a la creación espontánea del arte bullerengüero.

Este es el contexto en el que el bullerengue solía funcionar como un signo fuerte de identidad local para las comunidades afrocolombianas. Sin embargo, desde la década de 1970, la crisis laboral y agraria en el Urabá (García, 1996, pp. 166-67;), de la mano con los procesos mediáticos que difundieron nacionalmente géneros musicales como la salsa, el vallenato o el reguetón, ayudaron a debilitar las prácticas locales bullerengueras, por lo que ciertos grupos de interés sintieron la necesidad de iniciar procesos de preservación y folclorización, con el fin de validar su existencia como parte de la nación multicultural colombiana.

CIEN AÑOS DE DISCURSOS NACIONALISTAS

La Constitución Política de 1886 decretó a la nación colombiana como un todo unificado, en el cual una sola religión, una única raza y una historia común se establecieron

como los parámetros que debían cobijar a todos los ciudadanos de la república. Este discurso, muy lejos de representar la realidad social de la población colombiana, sirvió como estrategia para mantener unidos los vestigios de un virreinato fragmentado, borrando a su paso la existencia de una enorme diversidad étnica y cultural de los discursos oficiales y representando a la nación como un ente homogéneo a través del discurso del “mestizaje”. En esta retórica, la mezcla de las poblaciones blanca/europea, indígena/nativo-americana y negra/africana constituye una “raza colombiana” mestiza y homogénea, la cual es representativa de toda la nación (Wade, 2000, p. 66). Sin embargo, en la práctica, esta “raza mestiza”, beneficiaria directa del nuevo orden político, correspondía más exactamente a los sectores elitistas tradicionales del país, quienes se establecieron históricamente en centros urbanos andinos, promulgaban ideologías europeas del arte y la política y ocupaban las posiciones sociales más altas, siendo, adicionalmente, más blancos que sus compatriotas de otras regiones o estratos socioeconómicos. Durante este periodo, la diversidad étnica y cultural de la nación, incluyendo, entre otras, sus expresiones musicales, fueron negadas profusamente o tildadas de “salvajes”, “retrógradas” y, por lo tanto, indignas de ser tenidas en cuenta dentro de los discursos oficiales de la nación (Santamaría, 2006, p. 4; Wade, 2002, p. 251, 2000, pp. 39-40).

Desde mediados de la década de 1930 hasta los años ochentas, surge una nueva era en Colombia, en la que procesos de industrialización y modernización desafiaron ideas previas sobre las culturas colombianas y sus músicas. De la mano con este proceso, el surgimiento de la industria musical en la Costa Atlántica tuvo gran impacto a nivel nacional, al brindar acceso a los mercados a expresiones musicales que habían sido marginalizadas, invisibilizadas e, incluso, perseguidas y prohibidas por siglos (cfr. Wade, 2000). Mientras que al nivel de los discursos oficiales las cosas no cambiaron mucho –pues los valores europeos de “blancura” y “civilización” seguían siendo considerados superiores–, una cultura popular emergente y mediatizada comenzaría a aceptar paulatinamente algunas ideas controladas y circunscritas relacionadas con la “negritud” y las tradiciones regionales. En este proceso, la música popular caribeña colombiana¹⁰ jugó un papel fundamental, convirtiéndose en *mainstream* desde la década de 1950 (Wade, 2000). Sin embargo, tanto la música como sus intérpretes tuvieron que disfrazarse y “blanquearse” (hasta cierto punto) con el fin de ser aceptados masivamente por las poblaciones andinas pertenecientes a los centros económicos de carácter nacional.

De esta forma, aunque los ritmos de cumbia y porro –los cuales hicieron famosa internacionalmente a la música colombiana en aquel entonces– tuvieron su origen en humildes comunidades con fuertes ancestros culturales afrocolombianos, ciertas características étnicas distintivas tuvieron que ser matizadas en los procesos de representación y producción cultural (Wade, 2000, pp. 155-158). Al hacerlo, estas músicas quedaron asociadas en la cultura de masas con el ámbito “regional”, mientras se seguía invisibilizando (aunque no del todo) el carácter étnico afro, el cual hace referencia a la mayoría de la población de esta zona del país (Birenbaum, 2009, p. 194). Esta tendencia se mantuvo fuertemente hasta la década de 1980, cuando un cambio en los discursos políticos y culturales nacionalistas transformó las maneras en que se pensaba estas músicas como parte de la nación colombiana.

EL PARADIGMA MULTICULTURALISTA

Desde la creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en 1968, las políticas culturales del Estado cambiaron progresivamente hacia un enfoque más inclusionista e igualitario respecto a la apabullante diversidad cultural del país. Si bien el enfoque inicial de Colcultura fue asumir las culturas regionales como “folclore”, contrastándolas con ideas eurocentristas y desarrollistas sobre el arte y la cultura “occidental”, a mediados de la década de 1980 nuevas medidas de descentralización administrativa dieron autonomía a los entes regionales para definir sus propias políticas culturales. Mientras tanto, los lineamientos nacionales de Colcultura se limitaban a promulgar el “fortalecimiento de la identidad cultural de la nación” (Aristizábal, 2006, pp. 37-38; Wade, 2000, pp. 32-34).

Este cambio fue precedido por movimientos sociales de afiliación étnica, los cuales surgieron como expresiones organizadas de grupos minoritarios y marginados, quienes reclamaban reconocimiento, autonomía y apoyo para sus comunidades. Entre estos, los movimientos indígenas del departamento del Cauca en la década de 1970, representados por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), fueron particularmente fuertes e influyeron en la creación de otros consejos regionales indígenas, los cuales finalmente confluyeron en la creación de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) en 1982. De forma similar, el movimiento afrocolombiano surge en la década de 1970 y gana fuerza una década más tarde en el marco de una creciente inestabilidad social y política en la región del Pacífico, donde el Estado aún no había reconocido la presencia de comunidades afrocolombianas, las cuales habían habitado la región por generaciones. En este desconocimiento, el Estado designó un alto porcentaje de territorios colectivos de las comunidades afro a lo largo de las riveras del Atrato como territorios baldíos, haciéndolos susceptibles de usurpación (Restrepo, 2005, pp. 217, 219). Estos movimientos, en general, lucharon por el reconocimiento de la tenencia de la tierra, por su autonomía étnica y cultural, así como por la garantía de condiciones de igualdad para sus poblaciones. Como parte de lo que más tarde sería llamado el “movimiento afro”, la música se convirtió en un importante símbolo de significación, representando ideales de etnicidad y singularidad cultural, los cuales eran (y son) representados con orgullo (Birenbaum, 2009, pp. 198-201).

Las presiones de estos movimientos, así como de sectores económicos neoliberales, irónicamente, generaron un proceso político sin precedentes en Colombia, en el que la centenaria Constitución Política de 1886 fue reemplazada por una nueva en la que, con participación de representantes afrocolombianos e indígenas, se redefinió a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, donde los grupos étnicos tienen derecho a su propio desarrollo y autonomía (art. 7 y art. transitorio 55). En este marco político, surge la Ley 70 de 1993, la cual regula políticas relacionadas con las poblaciones afrocolombianas y garantiza (en el papel) la autonomía de sus prácticas culturales, reconociendo su contribución histórica a la construcción de la nación y estipulando marcos de igualdad, con el fin de desagrar a estas comunidades por la marginalización histórica y sistemática de que han sido víctimas (art. 1; art. 2, numeral 5; art. 3, principios 1 y 2; art. 33, 39, 41, 42, y 43).

Esta ley aparece en simultánea con la implementación de la reforma de apertura económica liderada por el entonces presidente César Gaviria, a través de la cual se adoptaron estándares neoliberales de comercio internacional, con la consecuencia del aplastamiento de algunas economías locales, especialmente en zonas mayoritariamente agrícolas. La zona de Urabá, donde habita la mayoría de los músicos y bailarines que participa en los festivales de bullerengue, es uno de estos territorios. Allí, las fuertes políticas de privatización promovidas por aquel gobierno fortalecieron la descentralización de las entidades culturales territoriales y su responsabilidad en la implementación de los nuevos lineamientos de política cultural (Birenbaum, 2009, p. 197). Si bien muchas músicas locales de carácter tradicional ya estaban debilitadas por diversas crisis socioeconómicas que dificultaban su práctica, y también por la brecha generacional expresada en el desinterés de los jóvenes por aprender las músicas locales, la burocracia regional y la corrupción política acentuaron este proceso.

Simultáneamente a este proceso de transición y motivado por él, aunque previamente a la formalización de la Constitución del 91, surgen algunos festivales folclóricos como una contramedida para promover las músicas tradicionales regionales y no comerciales para protegerlas de los impulsos privatizadores del capitalismo neoliberal y evitar su desaparición. Sin embargo, se “disparó el tiro por la culata” y esta estrategia influyó fuertemente en la transformación de algunas expresiones musicales regionales en valores comerciales destinados a satisfacer intereses económicos de carácter privado a través de procesos de mercantilización. Aunque los festivales folclóricos vienen ocurriendo en Colombia desde la década de 1960 en otras partes de Colombia (Bermúdez, 2003, p. 712), gestores culturales de algunas comunidades afrocolombianas copiaron el modelo desde finales de los ochentas, con las consecuencias anteriormente mencionadas, como en el caso del Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, el cual celebró su primera versión en 1988.

EL FESTIVAL NACIONAL DEL BULLERENGUE

Al igual que muchos otros festivales folclóricos alrededor del mundo, este evento local reproduce una única interpretación de la música que representa, la cual ha sido inscrita en reglamentos desarrollados por gestores culturales locales y la cual enfatiza ideales de homogenización y espectacularización que responden a las demandas del turismo y los mercados culturales (cfr. Guss, 2000; cfr. Florine, 2004). Sin embargo, este caso es interesante porque rompe con un paradigma anterior de folclorización del bullerengue, el cual está presente ampliamente en los manuales de danza folclórica: el mito del bullerengue como ritual de paso a la adultez para las muchachas afrocolombianas de la zona caribe, que es practicado en privado por un grupo de mujeres que canta y baila coreográficamente, vistiendo grandes pollerones y blusas blancos, mientras que la participación masculina se reduce a la interpretación de los tambores (Zapata Olivella y otros, 2006 [1998]; Zapata Olivella, 1970, 1967, p. 93; Abadía Morales, 1983). Esta versión del bullerengue es radicalmente diferente de la que se representa en las tarimas

del festival, la cual concuerda mucho más con lo que los lugareños recuerdan haber practicado desde hace décadas. En la narrativa local de los pobladores acerca de su propia “tradicición,” la ocasión para la práctica no es un ritual de paso sino la celebración de fiestas patronales o seculares y muchas veces se trata de eventos públicos, no privados. Además, las faldas usadas por las mujeres no son exclusivamente blancas sino multicolores, correspondiendo con el vestuario cotidiano de cada una. Por otro lado, el canto es ejecutado indistintamente por hombres y mujeres y, sobre todo, el baile es realizado en pareja, desmintiendo la versión mítica de una danza exclusivamente femenina.

Los gestores culturales locales y fundadores del festival de Puerto Escondido transformaron el paradigma mítico del “bullerengue de manual de danza folclórica” en una versión mucho más cercana a las prácticas regionales y tradicionales de los habitantes de esta zona. Uno de los pocos cambios radicales fue la institucionalización del vestuario uniforme para los grupos, cosa que no era costumbre y la limitación de los “quites”¹¹ en tarima a las parejas de danza. Con este proceso de objetificación, los fundadores del festival oficializaron una versión estilística específica que coincidía, sobre todo, con las prácticas bullerengueras llevadas a cabo en Puerto Escondido, por los grupos del municipio y su propia tradición local, de acuerdo con lo que ellos mismos manifiestan¹². Así, aunque el nuevo paradigma es mucho más cercano a la estética de las prácticas tradicionales de esta música y danza en la zona de Urabá, la versión del bullerengue de Puerto Escondido se impuso como un nuevo canon, el cual debe ser seguido por los demás grupos, con el fin de ser validados por esta institución (el festival). De esta forma, aunque hubo un cambio de paradigma, el nuevo canon objetificó la práctica, invisibilizando la inmensa variedad microrregional que es característica en este tipo de tradiciones. Pasó de “bullerengue de manual de danza folclórica” a “bullerengue de manual de festival”.

Esta es una característica de los festivales folclóricos, en general, los cuales codifican formalmente estas expresiones con el fin de facilitar procesos de puesta en escena, así como de calificación de las presentaciones, pues muchas veces están enmarcados en estructuras tipo concurso, como la de éste (Birenbaum, 2009, p. 212; Ochoa, 2003, p. 87; Guss, 2000, pp. 13-17). Irónicamente, aunque el festival rompe con la noción anterior de “bullerengue de danza folclórica,” muchos de los jurados convocados al festival tienen un fuerte bagaje precisamente en este tipo de performance y, por lo tanto, juzgan a los grupos locales de acuerdo con valores estéticos estandarizados, los cuales no corresponden necesariamente a la integridad del bullerengue tal como se practica en algunas localidades.

El ejemplo más claro, y que suele ser el más controversial y discutido entre los bullerengueros, es el de la danza. Las reglas y lineamientos del festival indican, por ejemplo, que en el ritmo de bullerengue sentao –el cual es una de las tres “modalidades” que los grupos interpretan en tarima¹³ – la *pareja* (o bailarina) no puede levantar los brazos por encima de los hombros y que no debe utilizar recursos como las morisquetas con el fin de comunicarse con el tambolero o el parejo (o bailarín). Solo el parejo está autorizado para hacer esto. Sin embargo, bailarines veteranos de pueblos como Arboletes y San Juan de Urabá aseguran que esta no es la manera como ellos aprendieron esta danza, décadas atrás. Según ellos, las parejas también ejecutaban *morisquetas*¹⁴,

aunque no con la misma frecuencia e intensidad que los parejos. No obstante, en el marco de la competencia, ellos se ajustan al canon del festival para obtener buenas puntuaciones. Las nuevas generaciones, sin embargo, quienes nunca vieron bailar a las viejas bailaoras, aprenden el estilo que es requerido en los festivales y toman de allí sus referencias de lo que es estilísticamente “correcto”.

Observo un asunto similar con la manera como se asumen los matices del paso básico del bullerengue sentao en el festival. El movimiento de los pies en este paso, el cual es uno de los aspectos que los jurados observan con más detenimiento, es variable. Según las reglas, no se puede levantar el pie del piso. Algunos intérpretes lo ejecutan de forma muy cadenciosa, arrastrada y suave, como es el caso de algunos bailarines de Puerto Escondido o Arboletes. Esta variante es la que está considerada más estilísticamente “correcta” según los lineamientos del festival. Sin embargo, hay muy buenos bailarines con estilos más explosivos, como algunos de los grupos de Turbo o San Bernardo del Viento, quienes son igualmente valorados por la comunidad de bullerengüeros, vistos como “tradicionales” y cuya manera de interpretar la danza muchas veces no es tenida en cuenta favorablemente por los jurados. Esto es algo que muchos bullerengüeros reconocen.

Como las versiones de baile (y bullerengue, en general) más ajustadas a los cánones del festival son las de Puerto Escondido, esto suele ser materia de controversia año tras año. En este sentido, la normatividad vigente restringe la aserción de las expresiones culturales más particulares de los bullerengüeros, marcando algunas de ellas como “malas” presentaciones porque no concuerdan con este ideal. Muchos bullerengüeros están de acuerdo con que, antes de los festivales, en el bullerengue cada quien bailaba “como le daba la gana”. Si bien había unas bases para la danza, esta era muy libre y cada quien daba rienda suelta a su creatividad. Pero ahora, como el festival es un concurso, hay la necesidad de reglas y, de la mano, ganadores y perdedores.

Por otro lado, la escenificación del performance inhibe una parte importante del efecto de interacción social en comunidad inherente a la práctica del bullerengue, según testimonios de algunos bullerengüeros veteranos. Mientras que las presentaciones en contextos tradicionales integran a músicos, bailarines y público participante, borrando las barreras entre ellos, el festival está enmarcado a través de una tarima en la cual el proceso de participación comunitaria es fuertemente restringido. Los temas de bullerengue, cuando son interpretados fuera de la tarima, en calles o patios, suelen ser largos –algunos pueden alcanzar hasta los treinta minutos de duración– estimulando un *flow* continuo de performance, en el cual ocurren dinámicas sociales significativas, como cantantes “quitándose” el verso mutuamente para iniciar diálogos cantados, varios tamboleros tomándose turnos en el mismo tambor para demostrar sus habilidades (por diversión o con ánimo competitivo) o diálogos dancísticos, entre los bailarines o entre ellos y el tambolero, los cuales se vuelven más expresivos si el performance es suficientemente largo, entre otros.

Este sentido de *communitas* que se genera en las prácticas por fuera de la tarima del festival se debilita mucho cuando los grupos son programados para tocar en ella durante el concurso¹⁵. En este contexto, a los grupos se les exige que toquen tres te-

mas en una franja de diez minutos, dificultando estas dinámicas sociales. Esto es a lo que algunos investigadores se refieren cuando hablan de la separación en tiempo y espacio de los contextos comunitarios y tradicionales durante los procesos de construcción de espectáculos culturales derivados de expresiones locales (Aristizábal, 2006, p. 50; Birenbaum, 2009, p. 210; Guss, 2000, p. 14). Esta separación delimita la espontaneidad durante el performance, restringiendo elementos improvisatorios que son cruciales para esta expresión.

Esta formalización del bullerengue se ha dispersado más allá de las barreras del festival y ha influenciado las prácticas bullerengueras locales de las comunidades. Ahora, el bullerengue está vinculado a las alcaldías, es apoyado por ellas y realiza presentaciones más que todo en eventos institucionales. Las prácticas informales o de calle ya no son tan frecuentes, si no inexistentes en muchas partes. He escuchado a muchos bullerengueros hablando sobre la decadencia de las músicas tradicionales a nivel local, cómo los jóvenes no prestan atención al bullerengue, cómo ya no se realizan las celebraciones patronales de antaño y cómo los viejos maestros mueren sin haber encontrado pupilos a quienes traspasar su conocimiento. Estas son solo algunas de las quejas más generalizadas.

Además de lo anterior, a pesar de las intenciones del festival de ser una iniciativa de “preservación”, me parece notoria una deficiencia de gestión al revisar las condiciones en las que son hospedados los participantes (muchos de los cuales son mayores de cincuenta años): en salones de colegio, sin camas, sin agua corriente y con raciones de comida apenas suficientes. Igualmente, sucede con el escaso valor de los premios otorgados por el concurso para los grupos ganadores, el cual contrasta tristemente con las grandes sumas de dinero que son invertidas para contratar los “actos principales” que cierran cada noche del festival y que, por lo general, no tienen nada que ver con bullerengue, sino que se trata de reconocidas celebridades nacionales de géneros como vallenato o champeta. En este sentido, detecto una delicada inequidad y falta de cuidado hacia lo que es considerado “tradicional” y “no comercial”, muchas veces asociado con ideas de “ancianidad” y “ruralidad” en contraste con valores mercantiles modernos que se alinean más con ideas de “juventud” y “lo urbano”. Sin embargo, este no es un asunto que pretendo explorar en este artículo.

NACIÓN Y ETNICIDAD EN EL FESTIVAL DEL BULLERENGUE

Los bullerengueros participan en el festival, pues son motivados fuertemente por las administraciones locales, recibiendo su apoyo económico y logístico para convertirse temporalmente en “representantes culturales” de sus municipios. A su vez, los festivales se han convertido en los eventos más grandes en reunir a practicantes de esta expresión cultural, generando por esto también una gran motivación de participación para los bullerengueros. En este contexto, ellos se reencuentran con viejos (o nuevos) compañeros de música que solo ven durante los festivales y tienen la oportunidad para socializar y parrandear a son de bullerengue durante varios días. Así mismo, en este marco también tienen la posibilidad de presentarse frente a un público relativamente grande y representar sus valores bullerengueros, los cuales muchas veces enfatizan ideales de “colombianidad” y “negritud”.

Un caso interesante ocurrió en 2004 justo después de que Yenny Castro –la mencionada candidata al reinado del bullerengue– finalizó su discurso en tarima sobre la importancia del carácter nacional del bullerengue como símbolo de afrocolombianidad¹⁶. Para su presentación oficial de danza en tarima frente al jurado, el soporte musical fue brindado por el reconocido grupo Palmeras de Urabá, de Necoclí.¹⁷ En esta ocasión, el vestuario de las “Palmeras” fue particularmente vistoso pues el diseño de las polleras, blusas y pantalones no era más que los colores, planos y en orden, de la bandera de Colombia. Como los grupos de bullerengue suelen ser grandes, hasta de quince artistas en escena, la tarima entera lucía como una bandera colombiana encarnada por gente negra bailando, cantando y tocando tambores con ánimo festivo y alegre. Antes de que empezara la música, el presentador del grupo explicó que la canción que iban a interpretar era un tema inédito, inspirado por la reciente visita a Necoclí del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez. La canción se llama “Llegó el presidente” y he aquí un fragmento de la letra:

Ha venido el presidente
Al pueblo de Necoclí
En mi puerto yo lo ví
Con mucha amabilidad
(...)
Presidente Uribe Vélez,
Con mucha amabilidad
Ha llegado a Necoclí
En la región de Urabá.

A través de estas líneas, interpreto ansiedad de inclusión en la agenda nacional a través de elogios a valores nacionalistas representados por la figura del presidente y la celebración del reconocimiento a su municipio. Sin embargo, el hecho de que el presidente visitara este pequeño pueblo en una zona tradicionalmente abandonada por el Estado y la cual sufre de una gran crisis social debido al conflicto armado y el narcotráfico, responde más a intereses particulares de ese gobierno (un asunto que no voy a tratar en este artículo) que a un compromiso real con la población local. Sin embargo, lo interesante es la manera en que la población local interpreta este hecho y como las Palmeras de Urabá decide representarlo en tarima, afirmando de esta manera su existencia en relación con la nación. De hecho, el Festival y Reinado Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido es el escenario más grande al que tienen acceso para expresar esta clase de sentimientos, incluso más que los otros dos festivales especializados de bullerengue a nivel nacional.¹⁸

Es interesante anotar que estos eventos también se llaman “Festival Nacional del Bullerengue”, evidenciando dinámicas similares en cuanto a la representación del discurso nacionalista. Muchas situaciones han llevado al bullerengue fuera de la esfera regional en las últimas cuatro décadas, como el caso de algunas grabaciones hechas por

los Gaiteros de San Jacinto en los setentas, el éxito comercial de las grabaciones realizadas por Irene Martínez y la “Niña” Emilia Herrera en los ochentas, el éxito internacional en el circuito de festivales de *world music* de Totó La Momposina –quien incluye algunos bullerengues en su repertorio– en los noventas, el impacto nacional de artistas tradicionales como Petrona Martínez y Etelvina Maldonado, artistas urbanos con propuestas más modernizadas como María Mulata y Alé Kumá o iniciativas locales de revivalismo urbano, como La Rueda¹⁹ en Bogotá a comienzos del siglo XXI. Sin embargo, el bullerengue sigue siendo principalmente un género de carácter regional y fuertemente asociado a nociones de tradición y afrocolombianidad. Esta asociación con “negritud” hace que los no conocedores creen que es originario de la Costa Pacífica, pues esta ha sido considerada históricamente como “más negra” y “menos mestiza” que la Atlántica. Por eso, es notorio que estos tres festivales especializados se etiqueten a sí mismos como de carácter “nacional”.

Nina de Friedemann acuñó el concepto de invisibilidad en 1984 para dar cuenta de las extremas dinámicas de desatención y abandono sufridas por las comunidades afrocolombianas en los marcos de la política pública, la sociedad civil y los estudios académicos (Restrepo, 2004, pp. 1-3). De acuerdo con su análisis, en este contexto, entran a operar fuertes dinámicas de blanqueamiento, las cuales se expresan en procesos sociales de asimilación étnica y cultural a la sociedad hegemónica “mayor”, volviéndose la única estrategia para que la población afro sea reconocida por dichos sectores hegemónicos (Vasco, 20 de abril de 2011). Según este planteamiento, los afrocolombianos que no siguen este camino de blanqueamiento se mantienen invisibles a los ojos del estado (Vasco, 20 de abril de 2011). Es por esto que el movimiento afrocolombiano reclamó reconocimiento sobre al menos un millón de hectáreas de sus territorios colectivos en la región del Pacífico: el Estado no los “veía” como habitantes de la región. Esta situación dio como resultado una fuerte ansiedad de reconocimiento e inclusión que, de la mano con el desarrollo de procesos legislativos como la Ley 70, acentuó iniciativas culturales como los festivales de bullerengue.

La diferencia actual con el caso recién expuesto, es que si bien antes la población afrocolombiana era incluida por medio de procesos que involucraban no solo blanqueamiento biológico sino también ideológico (la adopción de valores europeizados), los procesos de construcción de etnicidad de la población afrocolombiana en los noventas reivindican su integración a la nación a través de la diferencia, la autonomía, la diversidad y la independencia cultural. Esta es la razón por la que los festivales reclaman un carácter nacional, si bien la gran mayoría de sus participantes pertenece exclusivamente a la región caribe. El bullerengue reclama ser reconocido como perteneciente a la nación colombiana, como género nacional de las comunidades afrocolombianas, ahora visibles y en pie de lucha tras haber sido atacadas y abandonadas por el Estado en regiones donde la riqueza en recursos naturales y las rutas de tráfico de mercancías (legales e ilegales) han sido la causa de conflictos armados crueles y despiadados por generaciones.

En la versión 2010 del festival, el grupo Corporación Afrocolombiana Son de Tambó, del pueblo de Marialabaja, presentó en tarima la canción “Negra de ojos negros”, la cual es un himno a la belleza de la mujer afrocolombiana²⁰. Esta presentación me pareció particularmente diciente, pues adicionalmente a la letra étnicamente cargada

de la canción, ambos tamboleros del ensamble lucían grandes banderas de Colombia amarradas a sus instrumentos. Este grupo constituyó una ONG con el fin de conducir sus actividades culturales. Como resulta claro en su nombre, el término “afrocolombiano” es un marcador importante pues identifica a sus miembros no solo con la nación colombiana sino también con su herencia africana. Sin embargo, estas expresiones de reivindicación social y cultural son ambiguas, pues reclaman pertenencia a una nación que enmarca sus expresiones tradicionales a través de escenarios mercantilizados que constriñen la lucha política de sus prácticas culturales a una tarima, en la cual predominan valores típicos de consumo rápido de las industrias del espectáculo.

UNA CONCLUSIÓN PRELIMINAR

David Guss, en su trabajo sobre cuatro festivales folclóricos en Venezuela, explica cómo los festivales y el comportamiento festivo funcionan como el punto de mayor convergencia entre lo local, lo nacional y lo global y cómo son medios activos para la construcción de identidades en estos tres niveles (Guss, 2000, pp. 3,13). Guss asegura que, en tiempos de culturas y economías globalizadas, nociones de tradición y modernidad como mutuamente excluyentes son falaces, pues las dinámicas socioculturales actuales apuntan a fenómenos híbridos, los cuales no pueden ser concebidos separadamente (García Canclini, 1988, pp. 484-86, en Guss, 2000, p. 5). Estas expresiones híbridas quedan abiertas a diversas clases de intereses políticos simultáneamente, por lo que estos eventos culturales sirven a las élites gobernantes para legitimar su posición como “guardianes” y patrocinadores (a su manera) de la cultura, mientras simultáneamente proveen un espacio para que los bullerengüeros expresen sus ideales propios de identidad negra y su sentido de pertenencia a la nación colombiana (Guss, 2000, p. 18).

Un contraste interesante al caso del bullerengue es el de la cumbia desde mediados del siglo XX: un ritmo con fuerte herencia afrocolombiana que se originó en zonas rurales de la Costa Caribe y se nacionalizó en los sesentas, después de un proceso complejo de adaptación a la industria musical, sus tecnologías y sus prejuicios raciales (Wade, 2000, pp. 187-210). En este caso, la cumbia fue imaginada por la cultura de masas como un ritmo “nacional”, después de haber borrado parcialmente sus orígenes concretos, y terminó identificándose con una región entera de la nación –la Costa Atlántica– representando un ejemplo ideal de “nación mestiza” en donde aparecen todos los elementos del mestizaje (el llamado paradigma de la “trietnicidad”), pero donde ninguno es marcadamente predominante. En el caso del bullerengue, por otro lado, a través de los festivales, se pretende construir su carácter nacional desde una identificación directa con la cultura afrocolombiana, en donde la posible participación de otras etnicidades en su historia ha sido borrada. Adicionalmente, el género no es necesariamente asociado con la región caribe, sino con ideales de herencia y origen africanos, ante todo. Sin embargo, el sentido de participación generado por el proyecto nacionalista del Estado es motivante para una población que por siglos ha sido privada de cualquier garantía cívica o social.

En este sentido, aunque los practicantes del bullerengue luchan por generar un impacto con sus representaciones de la cultura afrocolombiana, en general, el *performance* del bullerengue, que se ha caracterizado tradicionalmente por la participación activa de las comunidades, es aplacado por la estructura de los festivales, los cuales disminuyen la importante experiencia participativa de estas prácticas culturales. La interacción cara a cara es ahora mediada por el sonido electrificado, una tarima y un juego de normas escritas para el *performance* que muchas veces niegan las reafirmaciones de localidad e identificación con la tradición de cada grupo y su comunidad de origen. En este sentido, aunque durante el evento se dan fuertes dinámicas de representación étnica y nacional, no necesariamente están teniendo un impacto significativo en las comunidades locales o por fuera del marco de los festivales como tal. La situación en los pueblos muestra cómo la práctica del bullerengue es ahora financiada por el Estado y tiene como objetivo principal la participación de los municipios en los festivales nacionales: los bullerengeros se convierten así en “representantes culturales” en manos del Estado para afirmar sus políticas de multiculturalismo e inclusión. El bullerengue, hoy en día, se practica con poca frecuencia por fuera de estos marcos y rara vez tiene como destinatarias a las propias comunidades de donde proviene.

Aunque las políticas culturales vigentes del estado colombiano promueven estos festivales como maneras para construir la identidad nacional, en la práctica, los mecanismos a través de los cuales se hace esto descuidan particularidades locales y generan valores culturales que alinean estas expresiones con los valores capitalistas de las industrias culturales, los cuales reconocen el espectáculo por encima de las manifestaciones de carácter no comercial. Consecuentemente, aunque las políticas culturales y los discursos públicos elogian la independencia, autonomía y el reconocimiento de la cultura afrocolombiana, esta es asimilada a través de dinámicas impuestas por sectores hegemónicos de la sociedad –principalmente, una clase media-alta local de gestores culturales, las élites políticas locales y nacionales de multiculturalismo y la fuerte influencia del sector privado– de manera similar (aunque menos acentuadamente) en que De Friedemann explicara la aplicación del concepto de *invisibilidad* y la necesidad de las poblaciones afro de “blanquearse” para ser incluidas. Entiendo esta dinámica de “blanqueamiento” como un *continuum* complejo, en el cual expresiones biológicas y socioculturales, así como procesos políticos y valores que han sido históricamente asociados con grupos europeos/occidentales/blancos/burgueses y sus descendientes, adquiere predominancia en el control de los diálogos interétnicos. En este caso, no se trata de un blanqueamiento a nivel físico ni biológico, ni tampoco de uno abrumador a nivel cultural (pues a las comunidades se les permite expresar su negritud): se trata de un blanqueamiento al nivel de los canales y mecanismos por medio de los cuales las culturas minoritarias tienen acceso a los beneficios de pertenecer a una unidad administrativa más grande, como lo es el Estado-nación. Este proceso tiene que ser entendido a través de los matices de las dinámicas históricas de dominación y marginalización de las minorías étnicas en el territorio colombiano y de la abrumadora hegemonía de una élite criolla todavía muy blanca, incluso en áreas donde la población afrocolombiana es mayoría.

Con lo anterior, no quiero simplificar o interpretar como ahistórico el complejo proceso de mestizajes específicos y diálogos culturales que las poblaciones afrocolombianas han experimentado en las diferentes regiones de Colombia. Lo que es importante es entender cómo algunas estructuras son impuestas y cómo algunos efectos de esta imposición resultan en la contención y delimitación de las expresiones e ideologías de minorías que históricamente han sido difíciles de incluir dentro del imaginario unificado de la nación. A pesar de la aparente inclusión étnica de estos eventos, estrategias de control estético e ideológico siguen siendo ejercidas sobre las mismas poblaciones marginalizadas que han soportado la opresión de los centros hegemónicos por siglos.

Este no es un ejemplo aislado. Al contrario, es paralelo a otros casos en Latinoamérica, como los explorados por David Guss en el Día del Mono en Caicara (Venezuela), por Jane Florine en Cosquín (Argentina) y por Phillip Scher en el Carnaval de Trinidad, entre otros (Guss, 2000, pp. 60-89; cfr. Florine, 2004; cfr. Scher, 2002). En este momento, cuando la construcción de identidades a través de eventos folclorizados responde a necesidades concretas de legitimación de proyectos de los estados-nación y la búsqueda de lucro de la empresa privada, debemos preguntarnos si no hemos estado confundiendo los medios con los fines y, en vez de abogar por la defensa de géneros musicales particulares, las políticas culturales deberían impulsar la (re)construcción colectiva de los contextos sociales que, históricamente, han hecho de estas expresiones (cualesquiera que sean) experiencias significativas para la gente que se identifica con ellas como parte de su vida cotidiana.

Una manera de hacer esto es a través del fortalecimiento del apoyo en infraestructura, política pública y presupuesto dirigido hacia los procesos regionales. En buena medida, el descuido del Estado es el que ha impuesto sobre el sector privado la enorme responsabilidad del sostenimiento financiero de estos eventos culturales. Y aunque este muchas veces asume la tarea, al mismo tiempo utiliza estos marcos locales para promocionar y publicitar sus productos, sin control alguno. En estas circunstancias, el apoyo económico que ofrece, muchas veces, abruma y sobrepasa la gerencia y control de los gestores culturales responsables, debilitando su poder de influencia en los procesos de toma de decisiones estructurales, convirtiendo así los eventos principalmente en espectáculos comerciales. En este sentido, las expresiones culturales locales son separadas del *continuum* de su vida cotidiana y, en gran parte, se convierten en expresiones mercantilizadas que simbolizan la alienación de su sentido social y cultural para el provecho de las perpetuas élites económicas y políticas.

NOTAS

- 1 Existen muy pocos trabajos sobre este festival. Por eso, tomaré mis casos de ocho años de experiencia atendiéndolo. En algunas oportunidades, soportaré mis memorias con recursos web, como al que hago alusión en este pasaje inicial: <http://www.youtube.com/watch?v=5KLXwdDnazU>. Video de Jorge Aguilar.
- 2 Así se conoce, en la Costa Caribe, a los intérpretes de los tambores tradicionales.
- 3 Las tablitas son dos paletas de madera cuya función es reemplazar a las palmas. Tienen aproximadamente veinte centímetros de largo por diez de ancho.
- 4 Se trata de una totuma grande, de unos veinticinco centímetros de diámetro, cortada por la mitad y a la cual se le introducen trozos de loza, para que suene cuando se agita.
- 5 Colección 65-291-F, depositada por List en los Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana en Bloomington. Cintas OT 12148, OT 12150 y OT 12167.
- 6 Una connotación muy popular de la palabra “fandango” hace referencia a uno de los ritmos más difundidos interpretados por las bandas peleras y del cual se dice que tiene origen en el fandango español.
- 7 Alrededor de treinta entrevistas realizadas en agosto de 2011 con los miembros de los grupos de bullerengue en los siguientes municipios: Puerto Escondido (Córdoba), Arboletes, San Juan de Urabá, Necoclí y Turbo. Los cuatro últimos están ubicados en la Costa Caribe del departamento de Antioquia.
- 8 Entrevista con Emilsen Pacheco el 8 de enero de 2009 en San Juan de Urabá.
- 9 Turner define la noción de flujo de acuerdo con el concepto acuñado por Csikszentmihalyi, como un estado interior en el que ocurre la unión de la acción y la conciencia. Es una sensación holística de involucramiento total, donde una acción sigue a la otra de acuerdo con una lógica interna, sin la necesidad aparente de una intervención consciente. La idea de reflexividad, por su parte, es definida por Turner como “(...) an arrest of the flow process, a throwing of it back against itself (...) The rejected ego is suddenly remanifested”. En este proceso, el ser es sujeto y objeto a la vez y, por lo tanto, puede alcanzar voluntad de acción a través de la acción consciente (Turner, 1988, p. 54).
- 10 Uso “música popular caribeña colombiana” como reemplazo del término “música costeña”, usado por Peter Wade (2000), pues considero este último como excluyente de las músicas populares de la Costa Pacífica, cada vez más relevantes en el discurso académico sobre música en Colombia.
- 11 Una de las características del bullerengue tradicional es que cualquier persona presente en la celebración puede hacer un “quite” a cualquiera de los músicos o bailarines, reemplazando a dicha persona en el canto líder, en la interpretación del tambor alegre o en la danza (donde solo se admite una pareja en el ruedo). Así mismo, ese nuevo participante puede ser “quitado” por alguien más que desee participar en (o retomar) esa función.
- 12 Entrevistas realizadas con Xiomara Marrugo, presidenta de la Fundación Festival Nacional del Bullerengue (3 de agosto de 2011) y con Rigoberto Ramírez, miembro fundador de la junta del festival (4 de agosto de 2011). Puerto Escondido, Córdoba.
- 13 Siendo las otras dos chalupa y fandango de lengua.
- 14 “Morisqueta” es un término utilizado ampliamente en las danzas de la Costa Caribe colombiana para referirse a movimientos súbitos, energéticos y altamente expresivos que los bailarines ejecutan en momentos particulares de su presentación. En bullerengue, por lo general, las morisquetas involucran todo el cuerpo –piernas, brazos, torso, y expresión facial– y un cambio en el patrón regular de la danza. En contextos de la vida cotidiana, esta expresión también se refiere a expresiones histriónicas, las cuales, por lo general, tienen un carácter humorístico.
- 15 Sin embargo, las prácticas “informales” todavía ocurren en los festivales, pues estos son las ocasiones en que se reúne una gran comunidad de bullerengueros regionales, lo que genera gran motivación para hacerlo.
- 16 Ver el link de la página inicial.
- 17 El espectáculo está estructurado de esta manera: mientras los grupos de bullerengue realizan su presentación en tarima (tres temas), una de las candidatas al reinado es convocada para que baile y sea calificada en este aspecto por el jurado. De esta forma, a las candidatas les suele tocar bailar con grupos diferentes y no necesariamente con el del municipio al que están representando.

18 Estos dos festivales son: i) el Festival y Reinado Nacional del Bullerengue que se realiza en María la Baja (Bolívar), el cual se realiza durante la fiesta patronal del pueblo, la Inmaculada Concepción de María, el fin de semana más cercano al 8 de diciembre y ii) el Festival Nacional del Bullerengue en Necoclí (Antioquia), el cual tiene lugar el segundo fin de semana de octubre. Este último inició en 1990, tan solo dos años después que el de Puerto Escondido, y su particularidad es que no es un concurso sino un evento netamente participativo. Esta condición se refleja en una dinámica social diferente a la de Puerto Escondido, sobre la cual no nos expandiremos aquí, pero a la que algunos bullerengueros se refieren como “más relajada” e informal. El festival de María la Baja, por su parte, es concurso y reinado, al igual que el de Puerto Escondido. Inició en 1994 y es el más pequeño de los tres en cuanto a participación de grupos.

19 Grupo del cual soy miembro fundador.

20 http://www.youtube.com/watch?v=FhC2zQ_1WuQ&feature=related. Video de Camilo Reinel Pineda.

REFERENCIAS

- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general del folklore colombiano*. Cuarta edición, revisada y acotada. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, vol. 112, 1983.
- Aristizábal, Margarita. *El festival del currulao en Tumaco: dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- Asamblea Nacional Constituyente. *Constitución Política de la República de Colombia, 1991*. [En línea] <http://web.presidencia.gov.co/constitucion/index.pdf>. (Acceso 21 de abril de 2011).
- Bermúdez, Egberto. “Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación”. En Ministerio de Cultura. *50 años de la abolición de la esclavitud en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación*. Memories from the VI Annual “Ernesto Restrepo Tirado”. History Lecture. Bogotá: Aguilar, 2003, 706-725.
- Birenbaum Quintero, Michael. “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad”. En Pardo, M. y otros. *Música y sociedad en Colombia. Translaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009, 192-216.
- Congreso de la República de Colombia. *Ley 70 de 1993*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1993.
- Corona, Ignacio y Alejandro L. Madrid. *Postnational Musical Identities*. Lanham: Lexington Books, 2008.
- Florine, Jane L. “El Festival Nacional de Folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina”. En *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro: IASPM-LA, 2004.
- Franco Medina, Carlos Arturo. “Bailes cantaos de la Costa Atlántica”. *Nueva Revista Colombiana de Folklor*, vol. 1, núm. 2. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (1987): 55-67.
- García, Clara Inés. *Urabá. Región, actores y conflicto*. Bogotá: Cerec, 1996.
- Guss, David M. *The Festive State: Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- List, George. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994. [En línea] www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/am2.htm. (Acceso: 15 de marzo de 2008).
- List, George. *Colombia, Departamento de Bolívar*. Colección 65-291-F de las grabaciones de campo de List en Colombia, depositadas en los Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana en Bloomington, 1964.

- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.
- Restrepo, Eduardo; León, Edizon; y Walsh, Catherine. "Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador" En Convenio Andrés Bello. *Siete cátedras para la integración*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2005, 215-230.
- Restrepo, Eduardo. "Notas sobre algunos aportes de los estudios culturales al campo de los estudios afrocolombianos." Manuscrito presentado en el Diplomado en Etnoeducación Afrocolombiana. Buenaventura: Universidad del Pacífico, 2004. [En línea] www.unc.edu/~restrepo/documentos/est-afro.doc (Acceso: 20 de abril de 2011).
- Rojas, Juan Sebastián. "El bullerengue grande de Urabá." Notas al CD Bulla! – Emilsen Pacheco + Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá. REEF003. Bogotá: Reef Records, 2009.
- Santamaría, Carolina. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos." *Latin American Music Review*, vol. 28, núm. 1 (2006): 1-23.
- Scher, Phillip W. "Copyright Heritage: Preservation, Carnival and the State in Trinidad." *Anthropological Quarterly*, vol. 75, núm. 3 (2002): 453-484.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
- Vasco, Luis Guillermo. "Arocha 4: la invisibilidad de los negros." [En línea] <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=46> (Acceso: 20 de abril de 2011).
- Wade, Peter. "Construcciones de lo negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap." En *Afrodendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la esclavitud en Colombia*, Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffman, eds. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Wade, Peter. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Wade, Peter. "Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History." *Popular Music*, vol. 17, núm. 1 (1998): 1-19.
- Zapata Olivella, Delia; Edelmira Massa Zapata e Ihan Betancourt Massa. *Manual de danzas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2006 [1998].
- Zapata Olivella, Delia. "El bullerengue." *Revista Colombia Ilustrada*, vol. 1, núm. 2. Medellín, Colombia: Coltejer, 1970.
- Zapata Olivella, Delia. "An Introduction to the Folk Dances of Colombia." *Ethnomusicology*, vol. 11,

Cómo citar este artículo:

Rojas E., Juan Sebastián. "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!": identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, 139 - 157, 2012.